



TEATRO

Tango, clave y contraclave de una revolución de Slawomir Mrozek

Oscar Requeijo

Una sociedad se va desintegrando poco a poco ante los azorados ojos de este autor polaco. Frente a la herencia de una caduca escala de valores Mrozek busca un camino para redimir al hombre del siglo XX, pero ni en la naturaleza, ni en Dios, ni en el arte encuentra una salida plena.

La salvación hay que encontrarla en una idea que modifique tanta intrascendencia. Una sola idea puede redimir a toda una sociedad sin ideas.

Arturo es el atormentado personaje que acomete la empresa. Conciente de que vegetaba en el centro de una familia de artistas desprejuiciados, donde la única norma respetada era no tener normas, intentó forzar el cambio. Primero buscó en la borra-

chera de la razón la idea soñada. Pero terminó ahogando todos sus esfuerzos en la razón de la borrachera.

Al no encontrar ideas conducentes que llevaran al triunfo por medio de la razón, pensó en la fuerza. Utilizándola llegó a instaurarse en el poder de la casa. Pero sólo con la fuerza no pudo mantener su hegemonía, y el triunfo de la fuerza sin ideas le impuso una salida: la muerte. ¿Era la única solución?

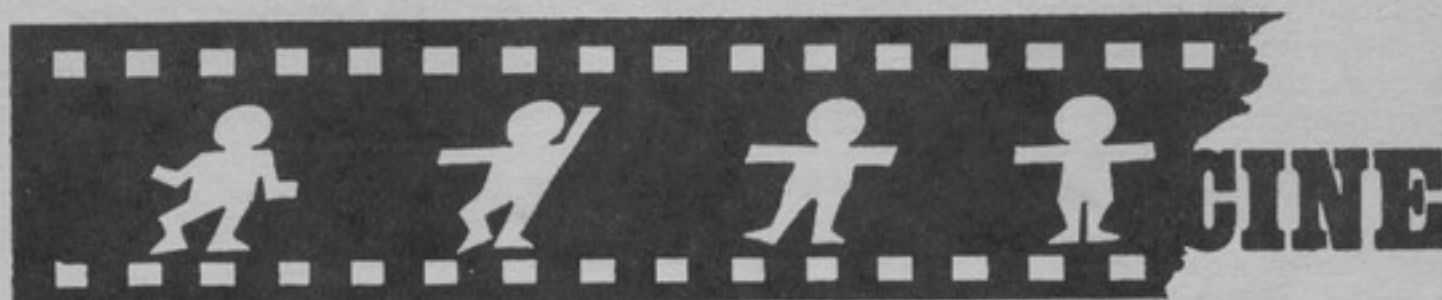
El autor tan sólo la plantea. La respuesta es individual. Tenemos que ser libres porque hemos elegido ser libres. Si no se tiene la clara noción de que somos libres de algo, corremos el riesgo de caer en nuestra propia esclavitud.

Luis Brandoni (Arturo) es poco convincente. No logra su televisiva presencia transmitir toda la fuerza que su personaje tiene. Violeta Antier y Onofre Lovero realizan las dos mejores interpretaciones de la obra, reiterando una vez más cuanto saben de su oficio.

La dirección ejercida por Luis Mottura fue correcta, marcando acertadamente el continuo movimiento que una obra tan dinámica requería.

Seguramente esta obra habrá de ser recordada largo tiempo porque lo que en ella se plantea es la incógnita del hombre de este siglo.

Todos estamos obligados a ensayar una respuesta.



Clara Zappettini y Esteban D'Atri

Martín Fierro

FICHA TECNICA

Argentina, 1968; en castellano.
Dir.: Leopoldo Torre Nilsson.
Adaptación de Ulises Petit de

Murat y L. Torre Nilsson, de la obra de José Hernández.

Guión: Edmundo Eichelbaum, Héctor Grossi, Beatriz Guido y Luis Pico Estrada.

Fotografía: Aníbal Di Salvo, en eastmancolor (copias en 35 y 70 mm).

Música: Ariel Ramírez.
Escenografía: Oscar Lagomarsino.

Asistente de dirección: Felipe López.

Montaje: Antonio Ripoll.

Asesor de costumbres: Juan Carlos Neyra.

Con: Alfredo Alcón, Lautaro Murúa, Walter Vidarte, Fernando Vegal, Leonardo Favio, María Aurelia Bisutti, Graciela Borges, Rafael Carret (El Pato), Oscar Orlegui, Sergio Renán, Julia von Grolman, Flora Steinberg, y Juan Carlos Lamas.

Producción: André Du Rona y Torre Nilsson.

Distribución: Contracuerdo.

Duración: 134 minutos.

Salas y fecha de estreno: Atlas, Callao y otras, 4 de julio.

Calificación: Inconveniente para menores de 14 años.

BIOFILMOGRAFIA de LEOPOLDO TORRE NILSSON: ver ESTUDIOS Nº 586.

ARGUMENTO

Fierro vive feliz con su familia. La autoridad lo lleva a la frontera, de donde escapa después de varios años. Vuelve a su rancho: lo encuentra abandonado y destruido.

Perseguido, se hace matrero y junto con Cruz, otro desertor, van a vivir entre los indios. Una epidemia diezma a la tribu; Cruz sucumbe con ellos. Fierro promete encontrar a los hijos de ambos y regresa a la civilización.

El encuentro entre Fierro, sus dos hijos y el hijo de Cruz, es breve. Vuelven a separarse casi inmediatamente, por voluntad de Fierro.

ELEMENTOS FORMALES

No hay virtuosismo en la cámara; los movimientos son sobrios, serenos, llanos como la misma pampa. El montaje contribuye a mostrar la anécdota en forma lineal. No hay momentos culminantes; si fuera necesario graficar la narración, ésta se representaría en una línea horizontal, sin grandes altibajos.

La mayoría de las secuencias están jugadas en exteriores, muy bien elegidos. Correcta la reconstrucción de los interiores de las

pulperías, tienen un hálito de autenticidad, que carece, por ejemplo, el rancho de Fierro.

El color es desparejo. Los exteriores de día, tienen por momentos excesos de luz (quizá por problemas de copias "quemadas"). Muy buenos los efectos nocturnos.

La música de Ariel Ramírez fue utilizada en dos niveles: uno descriptivo (coro-guitarra-payas), donde cae en lo convencional; y otro más compenetrado con el tema (la llegada de la curandera —los instantes previos al enfrentamiento con la partida en la que viene Cruz).

Torre Nilsson desestimó la importancia de los silencios, y del sonido ambiente (viento).

El diálogo en prosa está bien construido; pierde eficacia con la intercalación de los versos (en especial con el viejo Vizcacha). El guión adolece de baches muy evidentes: hay situaciones muy confusas (primer encuentro entre Vizcacha y el hijo menor de Fierro; la aparición de Picardía, el hijo de Cruz, entre sus



L. Torre Nilsson

tías, su posterior encarcelamiento vistiendo uniforme de soldado, y el encuentro final de Fierro con sus hijos).

Es indudable que Alfredo Alcón es el intérprete ideal para componer un logrado Martín Fierro. Es ésta, su mejor actuación para el cine. Lautaro Murúa, muy medido, traduce un Cruz convincente.

Discreta, María Aurelia Bisutti, como la esposa del protagonista; aquí se evidencia la conducción del director. Lo mismo se puede aplicar a Graciela Borges.

Consideramos que la actuación de Fernando Vegal, como el viejo Vizcacha, hubiera sido correcta para teatro; pero no en cine donde se hace notoria la sobreactuación. Favio y Orlegui, y Vidarte, como los hijos de Fierro y Cruz, respectivamente, consiguen una correcta composición de los personajes.

Acertada la elección del Moreno Payador.

Son deplorables los títulos del comienzo; hacen recordar al cine argentino de la década del 40.

COMENTARIO

La adaptación de Torre Nilsson y Ulises Petit de Murat ilustra la obra de Hernández, sacrificando por supuesto, momentos importantes de la narración.

Si ese fue el criterio elegido, la película está lograda: ya que es un acabado friso gauchesco.

La principal objeción es no haber hecho un Martín Fierro más profundo e intimista; pero Torre Nilsson es el único realizador argentino que podía enfrentar actualmente esta empresa. El sólo hecho de haber aceptado el desafío ya es un mérito. Los resultados son discutibles.

Es interesante transcribir sus declaraciones a la revista *Tiempo de Cine*, en el número de **octubre de 1960**: "Es muy riesgoso abordar obras de tanta trascendencia y que sean tan conocidas por el público. Como todo el mundo leyó Martín Fierro, todo el mundo tiene su imagen del mismo y, por lo tanto, van a manifestar su desacuerdo con muchos aspectos de la película, los que no coincidan con esa imagen. El principal inconveniente es tener que ceñirnos bastante a la obra original. Este es un país donde ciertas cosas están montadas en pedestales muy trascendentes y se piensa que uno al abordarlas las va a destruir. Y eso conspira contra la creación."

EDIPO REY (EDIPO RE) ❖ ❖ ❖ (ver crítica en ESTUDIOS Nº 590)

LA DANZA DE LOS VAMPIROS (THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS) ❖ ❖

| FICHA TÉCNICA | ARGUMENTO | ELEMENTOS FORMALES | COMENTARIO |
|--|--|--|---|
| Gran Bretaña, 1967 (metrocólor, en inglés. Dir.: Román Polansky; Guión: Gerard Brach y R. Polansky; Foto: Douglas Slocumbé; Mús.: Krzysztof Komeda; Interpretación: Jack Mc Gowan, Sharon Tate, Roman Polansky, Alfie Bass, Fordy Maine y Terry Downes; Prod.: Gene Gutowsky; Distr.: Metro; Dur.: 106 min.; Sala y fecha de estr.: Metro, 2 de julio; Calif.: Proh. para men. de 14 años. | Un viejo profesor, especializado en el estudio de vampiros, y su ayudante llegan a un pueblito de Transilvania. Se alojan en una taberna. La hija del dueño, es raptada por los vampiros. El tabernero sale a rescatarla pero es atacado y se convierte en vampiro. El profesor y el ayudante van al castillo en busca de ambos. Son sorprendidos e invitados a pasar la noche. Después de varias peripecias, consiguen escapar con la muchacha. Pero es tarde: ella ya es un vampiro. | El ambiente creado (nieve, frío) y la escenografía que en ningún momento trata de ser realista, son los mejores méritos, incluyendo la correcta interpretación de todos los personajes (entre los que se destacan las de Pack Mc Gowan como el viejo y simpático profesor y la del mismo Polansky, como su ayudante). La película abunda en excelentes primeros planos y de travellings cámara en mano. Los colores tenues contribuyen a crear el clima de irrealidad. | El suspenso es una constante en la filmografía de Polansky (El cuchillo bajo el agua, Repulsión). En este caso aparece disfrazado por el humor negro con vertido en rojo, que si bien hace que el espectador sonría a lo largo de toda la película, consigue una tensión que sólo se interrumpe con el oportuno golpe final. Es interesante el enfoque de los vampiros: son melancólicos y casi simpáticos. Es este clima de nostalgia (quizás infantil) lo que desconcierta en esta película. Excelente la presentación del vampiro-león. |

LOS ANIMALES (LOS ANIMAUX) ❖ ❖ ❖

| | | | |
|---|---|--|--|
| Francia, 1963; en francés. Dir.: Frédéric Rossif; Arg.: Madeleine Chapsal; Foto: George Barsky; Mús.: Maurice Jarre; Montaje: Susane Baron; Comentada por Marcelle Eanson, Martine Sarcey, Jean Marc Bory, Jean Paul Mariell y Maurice Escande; Prod.: Nicole Stéphane; Distr.: Centuria; Dur.: 88 min.; Sala y fecha de estr.: Libertador y Paramount, 4 de julio; Calif.: Apta para todo público. | Una descripción poética de la vida animal, pasando desde los protozoarios hasta el elefante y la ballena. | Optima la calidad de los planos detalles, (en su gran mayoría tomados con teleobjetivos de gran alcance) como así también la aplicación de la cámara ralentizada que permiten subrayar el movimiento en los diferentes animales. Constituyen verdaderos ballets las secuencias nocturnas del caballo y los flamencos, destacándose su belleza plástica, conseguida gracias a un hábil montaje. El relato, alternando voz masculina y femenina, está integrado inteligentemente a la música. | Se distinguen dos niveles en este film: el documental neto (secuencias del oso polar; los peces: las cigüeñas; etc.) y el documental casi argumental, donde la recreación se hace más evidente (secuencias del halcón frustrado; el zorro y el cuervo; el mono y el espejo). Lo más positivo es el montaje. Rossif es un maestro en la materia (ya lo había demostrado en "Morir en Madrid"); la concatenación de escenas es perfecta y no hay saltos en la narración que culmina con un final original. |
|---|---|--|--|

LOS CAIFANES ❖ ❖

| | | | |
|---|--|---|--|
| México, 1967; en castellano. Dir.: Juan Ibáñez; Arg. y guión: Carlos Fuentes y J. Ibáñez; (eastmancolor); Foto: Fernando Colín; Mús.: Mariano Ballester y Fernando Vilches; Inter.: Julissa, Enrique Álvarez Félix, Sergio Jiménez, Oscar Chávez, Ernesto G. Cruz, y Eduardo López Rojas; Prod.: Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Wallerstein; Distr.: Pel Mex; Dur.: 95 min.; Sala y fecha de estr.: Lorca, 20 de junio; Calif.: Proh. para men. de 14 años e inc. 18 años. | Una pareja de novios perteneciente a la aristocracia mexicana, se relacionan, sin quererlo, a un grupo de caifanes (patoteros) que la hace participar de un mundo que ellos desconocían, y que influirán decisivamente en las relaciones futuras de ambos. | Entre los diversos elementos formales sobresale la fotografía en color (F. Colín), en especial los interiores, dando una nota de humor más que de crítica. Muy buena la actuación de los que interpretan a los caifanes, así como la pareja central (él es el hijo de María Félix). Correcta escenografía y música ambiental. Exagerados algunos maquiillajes. El diálogo se ve matizado por el uso del tontacho (semejante al lunfardo nuestro). | Estimable, más como intento que por sus logros, esta muestra del nuevo cine mexicano. Interesante descripción de costumbres de la juventud ciudadana, aunque se elude calar hondo en la psicología de cada personaje. Debemos retener el nombre del director Juan Ibáñez para observar su carrera futura. |
|---|--|---|--|

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO

Francia, 1967 (eastmancolor); en francés. Dir.: Jean Pierre Melville; Guión: J. P. Melville sobre la novela de Goan Mc Leod; Foto: Henri Decae y Jean Chervain; Mús.: François de Roubaix; Interpretación: Alain Delon, Nathalie Delon, François Perier, Jacques Leroy y Cathy Rosier; Prod.: Georges Casati; Distr.: Locegu; Dur.: 101 min.; Sala y fecha de estr.: Opera y Alfil, 26 de junio; Calif.: Proh. para men. de 14 años e inc. para 18 años. (Filmografía del realizador en estudios Nro. 585).

Costello, un hampón a sueldo mata al dueño de un cabaret. Previamente, había preparado su coartada. Es detenido por la policía, pero no consiguen probarle nada, y lo dejan en libertad. Cuando va a cobrar el dinero convenido por el asesinato, lo intentan matar. Con- sigue escapar, herido. La policía lo vigila disimuladamente. Costello inicia una persecución hasta dar con su agresor. Lo elimina, pero la policía lo mata.



ELEMENTOS FORMALES

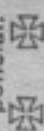
Excelente aplicación del zoom (objetivo que permite efectuar acercamientos y alejamientos, que comprimen la imagen quitándole perspectiva). El color está usado como blanco y negro: hay muchos grises que dan el dramatismo necesario a la acción. Los diálogos son breves, parcos. Se dice lo necesario. Casi no hay música, salvo la ambiental del cabaret. La impasibilidad de Alain Delon, está a tono con el carácter del personaje.



COMENTARIO

Melville es un especialista del género policial. Su anterior film "El último suspiro" (ver ESTUDIOS Nro. 585) tiene muchas coincidencias de forma y fondo con "El Samurai". En ambos el protagonista tiene como antagonista a un comisario, y su psicología los ubica dentro del prototipo del antihéroe. En "El Samurai", Costello prácticamente se suicida (en la secuencia final deja el coche en marcha, deja el sombrero en el guardarrugas y no retira el número de matrícula, la policía descubre que tenía el revólver descargado).

Por su ascesismo en las imágenes, producto de un montaje sobrio donde sólo aparece lo indispensable a la narración, el film es excepcional en su género. Melville es el Bresson del cine policial.



TURISMO DE CARRETERA ✕ ✕

Argentina, 1968; en castellano. Dir.: Rodolfo Kuhn; Guión: Francisco Urondo, Héctor Grossi y R. Kuhn; Foto: Juan José Stagnaro (Eastmancolor); Escenogr.: Jorge Saraudiansky; Mús.: Oscar López Ruiz; Asesor Técnico: Juan Manuel Bordeau; Montaje: Gerardo Rinaldi; Interpretación: Héctor Pellegrini, Tito Alonso, María Vaner, Dora Baret, Marcos Zucker, Duilio Marzio, María Rosa Gallo, Milagros de la Vega, Jorge Rivera López, Luis Brandoni, Nora Cullen; Prod.: Marcello Simonetti; Distr.: Contracuerdo; Dur.: 98 min.; Sala y fecha de estr.: Sarmiento, Callao y otros, 27 de junio; Calif.: Proh. para men. de 14 años e inc. para 18 años.

Un humilde mecánico de un pueblo del interior, compra un viejo automóvil para intervenir en una carrera del lugar. Gana y comienza su fama hasta llegar a correr entre los "grandes" de la categoría que da nombre a la película.



Movimientos excelentes de cámara en algunas secuencias (el comienzo y las carreras) luciendo ampliamente, en la fotografía en color, Juan José Stagnaro, fundamental entre los colaboradores del equipo técnico, que aprovecha todas las posibilidades (interiores y exteriores). Diálogos acertados al tema, pero despa- rejo el guión por falta de unidad y profundidad en el desarrollo de la historia. Es notable la actuación de H. Pellegrini, Tito Alonso, Marcos Zucker y el resto del reparto. R. Kuhn no supera la realización de "Pajarito Gómez".



Las verdaderas estrellas del filme parecían ser los ases del automovilismo que se ven en pantalla, los que son muy aplaudidos por sus simpatizantes. La crítica social va acompañada de una sátira a veces un poco mordaz (declaraciones de Oscar A. Gálvez, por ejemplo) pero no alcanza a penetrar con agudeza en el mundo interior de los personajes. Con todo el inteligente Kuhn logra una meritoria película que lo atestigua entre los más comprometidos valores del cine nacional. Molesta la propaganda de productos afines a dicho deporte.

